
Entre écriture et peinture impressionnistes : Joaquín Sorolla et Gabriel Miró

Impressionist painting and writing : from Joaquín Sorolla to Gabriel Miró

Marie-Stéphane Bourjac



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ml/4213>

DOI : 10.4000/ml.4213

ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 29 décembre 2017

Pagination : 121-144

Référence électronique

Marie-Stéphane Bourjac, « Entre écriture et peinture impressionnistes : Joaquín Sorolla et Gabriel Miró », *Modèles linguistiques* [En ligne], 75 | 2017, document 6, mis en ligne le 10 avril 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ml/4213> ; DOI : 10.4000/ml.4213

Ce document a été généré automatiquement le 7 décembre 2019.

© Modèles Linguistiques

Entre écriture et peinture impressionnistes : Joaquín Sorolla et Gabriel Miró

Impressionist painting and writing : from Joaquín Sorolla to Gabriel Miró

Marie-Stéphane Bourjac

*L'Association Modèles linguistiques remercie vivement de leur aide et de leur conseils précieux :
Consuelo Luca de Tena et Rosario Lopez au Museo Sorolla, Martínez Campos, 37, 28010, Madrid
Cory Woodall au San Diego Museum of Art, California
Stephanie McClure à la Hispanic Society of America
Mary Wassermann au Philadelphia Museum of Modern Art
Le Museo de Belles Artes de Asturias
Wikipedia commons*

Paseo a orillas del mar, Joachim Sorolla, 1909



Nº inv. 00834, Fundación Museo Sorolla, Martínez Campos, 37, 28010, Madrid, (domaine public)

- 1 Notre propos est de mettre en regard l'œuvre en prose de Gabriel Miró (1879-1930), qu'on ne peut à proprement parler qualifier de romanesque, et l'œuvre picturale de Joaquín Sorolla (1863-1923), tous deux fils fervents de la Méditerranée levantine dont la lumière a éclairé et modelé leur art. Miró qui est largement le cadet, écrit et produit plus tard que Sorolla, frappé d'hémiplégie en 1920, mais tous deux atteignent la pleine maturité de leur talent vers 1905-1910. Miró avec ses souvenirs de *El libro de Sigüenza* et son bref roman *Las cerezas del cementerio* (1910), ses romans les plus aboutis *Nuestro Padre San Daniel*, *El obispo leproso*, publiés en 1920 et 1926, Sorolla avec ses tableaux baignés de lumière comme *Elena en Biarritz* (1906), *Paseo a orillas del mar* (1909), *La siesta* (1912), *Pescadoras valencianas* (1915), *La bata rosa* (1916) et tant d'autres. Sorolla, suivant les traces de son maître Vélasquez, se libère de plus en plus de la contrainte du dessin, du contour pour privilégier la couleur, la nuance, les jeux de reflet dans l'eau, se dégageant des contraintes académiques des premiers tableaux qui répondaient aux désirs précis de ses commanditaires ou des jurys qu'il dut affronter très tôt. Il s'éloigne du genre narratif de la peinture d'histoire, des scènes de genre et du tableau social (*Otra Margarita*, *Trata de blancas*, *La bendición de la barca ! Aún dicen que el pescado es caro !*, *La vuelta de la pesca*, etc.).
- 2 Désormais, même si ses toiles sont animées de figures féminines ou infantiles dansantes et joyeuses, le paysage est toujours un élément fondamental de son esthétique comme il l'est dans l'esthétique poétique de Gabriel Miró. Il privilégiera désormais, comme Miró, la clarté diurne, fait un choix délibéré de blancs éblouissants, du jaune, du doré, du bleu, couleurs dominantes également de la palette du romancier. Dans notre approche, nous excluons les portraits plus conventionnels de sa période américaine, trop liée aux desiderata de ses richissimes clients, Huntington, Thomas Fortune Ryan ou Tiffany, par exemple. Pour Miró nous nous attacherons particulièrement à *Nuestro Padre San Daniel*, *El obispo leproso*, et à *El libro de Sigüenza*, publié en 1917, mais qui regroupe des textes écrits en 1903, 1908, 1909 et 1911. Nous n'interdirons pas d'évoquer aussi *Las cerezas del cementerio*, et ses œuvres plus tardives : *El humo dormido* (publié dans la presse entre 1918-1919, en livre en 1919) et *Años y leguas* (1928) où il porte à l'extrême les singularités de son art.
- 3 Cette double approche d'un peintre et d'un romancier peut se justifier par les glissements d'un art vers un autre : les romans de Miró, assez statiques, privilégient les digressions érudites, les paysages qui ralentissent une narration indolente, à forte valeur sensorielle comme chez les impressionnistes. Lui-même choisit pour certains titres : *Estampas rurales*, *Estampas del agua, del río y del mar*, un chapitre de *El obispo leproso* est intitulé « Estampa y graja ». Il marque ainsi ses liens avec les arts de l'iconographie. Ce glissement n'est pas éloigné de celui de Debussy qui déclarait « la musique est faite de couleurs et de rythmes » et composa des *Images pour orchestre* et plus d'une *Estampe*. On écouterait volontiers *La Mer* ou *Reflets dans l'eau* en contemplant quelque tableau de Sorolla qui représente si souvent la première ; aux jardins ombreux qui hantent les textes de Miró répond le *Jardin sous la pluie* de Debussy. *Les Baigneuses au soleil* (1908) de Déodat de Séverac pourraient être l'illustration musicale de celles, si heureuses, de Sorolla. Par ailleurs, si Miró est volontiers statique, Sorolla, en revanche, introduit beaucoup de mouvement dans ses toiles : vent qui fait voler les jupes au bord de la mer, gonfle un rideau blanc (*La bata*) oblige les élégantes à retenir leur capeline. Il aime à représenter des adolescentes et des jeunes femmes en marche, des enfants qui courent, barbotent, nagent, captant le mouvement fugace comme l'avait fait Vélasquez, son

maître, notamment dans *Les Fileuses*. Cette frontière poreuse entre les arts paraît pouvoir fonder notre propos¹.

Niños corriendo por la playa, 1908



Museo de Belles Artes de Asturias (domaine public)

Quelques repères sont indispensables

- 4 Miró est né à Alicante mais ses racines familiales, rurales par sa mère, sont à Orihuela, la Oleza de ses romans, au sein de la riche huerta qu'arrose le Segura. Il résida longtemps à Alicante, quelques années à Barcelone, avant de se fixer à Madrid (en 1920) comme le fit Sorolla, non par choix mais par nécessité. La littérature ne lui assurait pas de quoi vivre convenablement et il occupa des emplois peu lucratifs dans différentes administrations. Le destin plus cosmopolite du peintre le conduisit en Italie, à Paris où il exposa souvent, et à deux reprises aux États-Unis où il connut un succès triomphal² qui lui permit d'être un des artistes les mieux rémunérés de son temps. Cependant, l'un et l'autre gardèrent un amour charnel pour leur « terreta » et tâchaient d'y revenir régulièrement. Sorolla aima fréquenter et peindre le port du Cabañal, quartier maritime de Valence où il est né, les plages de la Malvarrosa, de Javea qui lui inspirèrent ses œuvres les plus éclatantes, étincelantes de lumière comme le sont les textes de Gabriel Miró. Il faut souligner que les séductions du Levant espagnol avaient vers la même époque, également conquis Valery Larbaud, fin connaisseur de la langue espagnole, ami du romancier, dont il traduisit avec Noémi Barthe une partie de *El humo dormido* en 1925, sous le titre de *La Semaine sainte*. Valery Larbaud qui avait rencontré Miró dès 1903, séjourna à Alicante pendant quatre ans à partir de 1916³, et s'attacha aux mêmes paysages, ceux de Biar et de Muchamiel⁴, villages situés à quelques kilomètres d'Alicante. Sa préface à *La Semaine sainte* témoigne de son empathie et de sa perspicacité à l'égard du romancier.

Écriture et iconographie de la fragmentation

- 5 L'impressionnisme pictural qui, à partir de Monet, *Impressions au soleil levant* en 1872, et jusqu'au dernier Renoir (mort en 1915) redonne au paysage une nouvelle vitalité, le place sous la lumière du grand air, cultive la touche claire et libre, a eu en Espagne des inflexions particulières. On ne peut isoler Sorolla du temps où ses jeunes confrères, Joaquín Mir, Isidro Nonell parcouraient la campagne catalane et y posaient leur chevalet, épris de clarté et de grand air, prêchant et pratiquant un « évangile de la

lumière »⁵, fondement de l'esthétique de leur école « la colla del azafrà », le groupe du safran, leur couleur de prédilection. Certains, comme Nonell, fractionnent déjà leur touche en menus fragments. Si Sorolla dans ses voyages à Paris a humé l'air du temps en voyant les tableaux de grand air de Jules Bastien-Lepage et ceux de John Singer Sargent⁶, qui partagea avec lui et Gustav Klimt le grand prix de l'Exposition universelle de 1900, il appartient à une région où la lumière est reine, où la Méditerranée offre ses contrastes de bleu violent et d'écume scintillante, où la huerta s'anime de verts crus où luisent ces oranges qui éclaboussent de leur couleur certains de ses tableaux. (*El jardín de naranjos* et *Entre naranjos*, tous deux de 1904).

El jardín de naranjos. Alcira, 1903



The Hispanic Society of America A302 (domaine public)

- 6 Certains critiques ont souligné, par ailleurs, ses liens éventuels avec les *macchiaioli* italiens, ces « tachistes » qui, dès 1855, remettaient en cause la peinture académique et, avec Fattori et Boldini, jetaient de plus souples touches sur de charmants jardins ou sur les robes des dames élégantes qu'ils peignaient. Sorolla a pu avoir connaissance de leurs œuvres au cours de ses séjours en Italie. La critique admet aussi volontiers l'influence d'Ignacio Pinazo, un autre peintre valencien particulièrement sensible aux tableaux de plein air.
- 7 Quant à Miró, nous verrons que son esthétique rejoint « l'écriture artiste » telle que la définit Henri Mitterand : « Elle dissocie, désintègre, éparpille les ensembles en une multitude de touches ou de notations »⁷. Mais, ici aussi il faut relier cette esthétique à celle de ses prédécesseurs modernistes et surtout à celle d'Azorín, fils du Levant comme lui et comme lui passionné de paysages et de lumière⁸. Tous deux inclinent à la fragmentation, juxtaposent une mosaïque de brefs chapitres, parfois hétérogènes, adoptent dans leurs récits un rythme paresseux au temps suspendu, tempo des musiciens impressionnistes. Azorín, ami de Sorolla, apprécia Miró et soutint en 1927 sa candidature à la Real Academia, qui la refusa en raison de l'anticléricalisme trop marqué de ses romans. Comme ce dernier, il a le goût du texte bref⁹, du paragraphe court, de la phrase sur-punctuée, l'asyndète à sa prédilection, et il a la même incapacité (ou non volonté) à écrire un roman selon les normes majoritaires de son époque. En cela il adopte le parti-pris de « roman cérébral » de Remy de Gourmont, l'étrange

romancier de *Sixtine*. Chez Azorín, une action quasiment nulle, comme dans *Doña Inès*, un tempo lent et fantasque, une exaltation du paysage. Lui aussi pratique le « roman lyrique » (le terme, dit-on aurait été trouvé par Valéry Larbaud), le roman poème qui caractérise la prose de Miró. Les analogies entre Azorín, Miró et Sorolla sont particulièrement bien perçues par Francisco Umbral, grand dévot de Miró¹⁰, comme elles l'avaient été, dès 1931, par Giménez Caballero.

- 8 Gabriel Miró portera la fragmentation à son degré le plus extrême dans ses recueils de souvenirs qu'il égrène en une flânerie mémorielle. Que les titres n'abusent pas le futur lecteur. Autant *El libro de Sigüenza* que *El humo dormido* et *Años y leguas*, son dernier ouvrage, ne sont que des juxtapositions d'estampes, liées à ses souvenirs, qui mêlent un paysage, puis un autre, évoquent quelques instants de liberté par un bel après-midi, des souvenirs du collège des Jésuites, les premiers émois d'un cœur adolescent, l'attachement à un vieux chien objet de la cruauté paysanne. Dans un paysage omniprésent passent quelques silhouettes cervantines, un hidalgo pauvre, un chanoine, un précepteur à la redingote élimée, une tante bigote, un couple de paysans endeuillés. S'y inscrivent, comme dans ses romans de « capellanes y devotos », de « chapelains et de dévots » (sous-titre de *Nuestro Padre San Daniel*), les fêtes religieuses : Semaine sainte, Ascension, processions de la Fête-Dieu, fête votive de saint Daniel. Elles n'ont de prix que dans la mesure où ce nostalgique retrouve par ses évocations des rites et rituels le paradis et les émotions de l'enfance. Sensuel à la douceur toute franciscaine, il a une foi tendre et assez peu orthodoxe qui déchaîna les passions conservatrices de ses contemporains.
- 9 Le plus souvent et de plus en plus, les chapitres sont brefs, rarement ils dépassent huit pages (*Nuestro Padre San Daniel*) deux, trois ou quatre pages à peine en petit format pour *El humo dormido*, moins encore pour les rapides esquisses de *Años y leguas*¹¹ ou *El ángel, el molino, el caracol del faro*. Sa libre thématique s'organise en brefs paragraphes, si brefs que Miró les réduit de plus en plus à deux voire à une simple ligne. En voici un exemple :
- 10 On sonne le glas ! La clarté qui filtre entre les volets a la pâle fraîcheur de l'aube.
 Mais on sonne le glas.
 Et Sigüenza jaillit de son lit.
 C'est vendredi ; et le lundi, il a rencontré au coin du chemin, le barbier du village qui se rendait de ferme en ferme, et Sigüenza lui a dit :
 1. Ici, il n'y a pas d'enterrements !
 2. Ici, parfaitement monsieur qu'il y en a ; cinq ou six par an, des vieux qui meurent peu à peu »¹².
- 11 Il en va de même de la phrase : il juxtapose en parataxe formes et couleurs, cultive la phrase nominale brève et, par-là condense les sensations. Regardons Jérusalem qu'il métamorphose en ville du Levant espagnol tout en l'imprégnant cependant des souvenirs des Écritures qu'il connaissait à la perfection :
 Jérusalem est mer houleuse, une flambée de manteaux de bure, de peaux, de cris.
 Fruits dans leurs hottes, dattes en branche qui évoquent l'arbre tout entier ; paniers de poissons, grappes de gibier, urnes emplies d'onguents et de résines, amphores de vin, d'huile et de miel, tremblement de blancheur des agneaux nouveau-nés.
 Parfums, fumier, races et soleil. Entre les créneaux et les tours passent et virevoltent les colombes, laissant une sensation de pureté et de fraîcheur dans l'azur sec, calciné d'un ciel calme de ville transpirante, emplie de clameurs¹³.
- 12 On ne peut qu'acquiescer à cette observation de Moreno Baez :

Miró raccourcit encore plus qu'Azorín la structure syntaxique ; il réduit les syllabes des groupes phoniques ; dans certains paragraphes, il supprime même les formes verbales¹⁴.

- 13 Dans ses descriptions d'Oleza-Orihuela, Miró usera systématiquement de la technique par touches séparées qui est un des traits de l'impressionnisme. Qu'il s'agisse de suggérer par une adjectivation intense des perceptions visuelles, auditives, olfactives qu'il capte avec une acuité singulière, il « désintègre » ou morcelle sa phrase. Regardons avec le narrateur la dernière vision d'Oleza qui clôt *El obispo leproso* :

Oleza encore plus petite, se découpant sur les braises du soleil couchant. Grappes de clochers, de coupoles, de campaniles ajourés... au milieu de carrés d'herbe verte, de jachères brunes, de champs écarlates, de terres ensemencées. Palmiers. Olivaies. Tout tournoyait sous la courbe d'un ciel d'un bleu pâli. Cyprès et croix entre des murs ,épais. Le Segral solitaire. Et, dernière vision d'Oleza, la tour de Notre Père, la colline de Saint Ginès¹⁵.

- 14 La structure même de ses romans est construite dans une juxtaposition et une dispersion des thèmes qui sont assez caractéristiques de l'écriture de l'impressionnisme musical. Voyons-en un exemple dans *Nuestro Padre San Daniel*, dont nous proposons ici l'analyse.
- 15 Il s'agit, avant tout, d'un roman anticlérical dans la lignée de *Doña Perfecta* (1876) de Benito Pérez Galdós et de *La Regenta* (1884-1885) de Clarín. Le roman de Miró a un arrière-plan historique : celui des guerres carlistes dans la région de Valence et des ambitions du Prétendant, Carlos María de Bourbon, carlistes représentés, dans le roman de Miró, par le sinistre don Alvaro, sa dévote sœur Elvira et le redoutable Père Bellod. Oleza est un archétype de petite ville provinciale espagnole dont les habitants, malgré leurs fugitifs instants de joie de vivre, sont écrasés par le fanatisme et la médiocrité spirituelle du clergé et de leurs élites.
- 16 Le texte est fragmenté en quatre parties, subdivisées en chapitres. En *ouverture*, « Santas imágenes », « Saintes statues » : Miró en trois brefs chapitres pose le *thème principal qui est d'ordre religieux*. Il présente les saints que vénèrent Oleza, « brasero du carlisme », saint Daniel et son inquiétante statue, la Vierge, et leurs espaces cultuels respectifs. *Ce thème religieux clôt l'œuvre* qui s'achève dans le sombre espace de l'église fermée de Saint Daniel dont l'effigie épouvante Paulina : « Notre Père Saint Daniel était un effroyable Alvaro », « Nuestro Padre San Daniel era un Alvaro espantoso »¹⁶.
- 17 La seconde grande division « Seglares, Capellanes y prelados » (« Laïques, chapelains et prélats ») *amplifie le thème religieux* autour de la figure du brutal et grossier P. Bellod, terrorisant ses séminaristes et ses ouailles ; en contrepoint, des personnalités d'ecclésiastiques plus débonnaires, Don Magín et Don Jeromillo. Quelques figures d'Oleza sont présentées : don Daniel, cœur naïf et faible, sa fille Paulina, l'aimable doña Corazón, la mal mariée devenue veuve qui introduit le thème de la *frustration amoureuse et sexuelle*. Tous attendent l'entrée solennelle du nouvel évêque. Longue pause dans le récit : description du cortège et défilé des nombreux ordres religieux que compte Oleza. *Thème religieux* donc en reprise.
- 18 La troisième partie : Oleza y el enviado, Oleza et l'émissaire, développe le *thème politique* du carlisme et du fanatisme de ses partisans. Cette inflexion se mêle à celle de l'*anticléricalisme*. Nouvelles flâneries : celles de don Daniel. Fêtes de la Saint Pierre. Quelques notes de mélancolie assombrissent cependant ces festivités : une vieille femme en « deuil de pauvre », une sorte d'accablement, de « pesadez litúrgica », de pesanteur liturgique. Une faible péripétie : on apprend que don Alvaro demande la

main de Paulina. Un nouveau thème apparaît ici celui de l'amour naissant chez cette très jeune fille, mais promis à la *frustration*. Puis Miró entraîne son lecteur dans la contemplation d'un paysage d'églogue. En contrepoint, la figure monstrueuse et négative d'un *ex-combattant carliste*, Cara-rajada. Nouvelle pause, nouvelles et longues flâneries, celles de don Magín dans les faubourgs miséreux d'Oleza. Effets de groupe : pauvresses en guenilles, enfants sales et souffreteux jouent dans les immondices, parmi les cochons. C'est un nouveau thème qui apparaît : la *dénonciation des maux sociaux* dans l'esprit de la génération de 98. « *Hambre y enfermedad* » (Faim et maladie). Malgré tout, la beauté du paysage apaise Don Magín.

- 19 *Retour au thème du carlisme* : Cara-rajada révèle que don Alvaro, dans les guerres civiles passées, a participé au meurtre d'un jeune marié au jour de ses nocces. Ressurgit donc ici le thème de la *frustration amoureuse*. Fiançailles fort guindées d'Alvaro et de Paulina. La frustration, le renoncement réapparaissent dans la visite de la maison où vivra le nouveau couple, sous l'ombre maléfique d'Elvira : demeure froide et lugubre. Au mur, portraits des parents de Don Alvaro, un gentilhomme livide et une épouse « monjil », nonne plus qu'épouse dont on devine les frustrations quant aux plaisirs de ce monde. Quelques touches habiles pour suggérer le renoncement qui attend Paulina : dans la chambre de sa belle-sœur figure une Vierge des Douleurs, le cœur transpercé des sept poignards habituels ; pour ornement, des pensées violettes sèches, couleur traditionnelle du deuil dans la liturgie catholique. Ces fleurs sont aussi desséchées que la vieille fille. Point d'orgue : une perdrix empaillée sert de bougeoir. Dessèchement et mort signent la dévotion d'Elvira et menacent la beauté charnelle et spirituelle de Paulina. Dans *El obispo leproso*, seconde partie de *Nuestro Padre*, le lecteur verra les ravages de la piété contrainte, le malheur de Paulina, de son fils Pablo, ses amours inabouties, les tentations incestueuses d'Elvira, exemple de refoulement quasi freudien, cette « odeur de bonheur non réalisé »¹⁷ qui imprègne mélancoliquement tout ce roman.
- 20 La quatrième partie, « Oleza et Saint Daniel » redonne le protagonisme à la petite ville : triste mariage de Paulina, dont le sombre rituel est imposé par le P. Bellod et Elvira, dans un « silence de condoléances ». Tous deux imposent à Paulina de revêtir au jour de ses nocces de noirs atours de veuve. *Premières frustrations* de la jeune épousée. Foin des dentelles, des blancheurs et des transparences des jeunes mariées ! Puis sans transition, *en thème mineur sur la religion*, Miró entraîne son lecteur au palais épiscopal, et glissando vers les commérages malveillants d'Elvira, rongée d'envie et obsédée de sexe. Arrivent les derniers jours et la mort de don Daniel, séparé de sa fille par son implacable gendre. À tout cela vient se juxtaposer l'épisode de « la riada », de la crue violente qui ravage Oleza, signe de la colère divine, pour le P. Bellod. Miró propose une nouvelle scène de groupe : foule misérable, effrayée qui se réfugie dans l'église mais qui laisse mourir Cara-rajada sans aucune miséricorde. *Échec donc des valeurs chrétiennes*. Le roman s'achève sur une vision qui semblerait plus heureuse : la maternité épanouie de la comtesse de Loriga et celle de Paulina qui mettent au monde deux garçons. Promesse de bonheur pour celle-ci ? Non pas, les forces de crainte et de dévotion rigide reviennent. À la veille de la Toussaint, enfermée la nuit avec Elvira dans la sombre église du saint patron, Paulina hurle de terreur devant le visage grimaçant de saint Daniel auquel elle identifie celui de son mari, tandis qu'Elvira éclate d'un rire hystérique. Amour et vie sont menacés de dépérissement et de mort dans une société

dont le catholicisme aride ignore la compassion¹⁷ Reprise en final, par conséquent, du thème essentiel de l'anticléricalisme.

- 21 Les grands mouvements de ce roman se mêlent, s'entrecroisent, ressurgissent, dans une construction qui prend des airs de liberté comme dans la musique impressionniste.

Le paysage « Un olor de sol »¹⁸

Lumière de Sorolla. Clarté de Miró

- 22 Le lugubre dénouement de *Nuestro Padre San Daniel* ne doit pas éclipser l'importance du paysage et ses valeurs d'apaisement dans les écrits de Miró, sa présence essentielle dans l'œuvre de Sorolla. Comme pour les impressionnistes en peinture et les Modernistes en littérature de langue espagnole (rappelons que Rubén Darío était nicaraguayen et que le modernisme hispano-américain a été brillant) mais aussi pour Baroja et Azorín, le paysage est une constante de l'esthétique de Sorolla et de Miró. Près de 70 tableaux de paysages du premier ont été réunis pour l'exposition de Ségovie en juin 2001. Lorsque, comme il aime à le faire, il intègre une ou plusieurs figures dans l'espace représenté, le paysage reste un élément clé du tableau. De sa première Marine (1880) construite de façon assez conventionnelle, jusqu'à l'éclatement touffu des fleurs de son jardin madrilène peint en 1917, Sorolla privilégie l'espace au grand air : il envahit le joyeux repas de *Entre naranjos*, la mer, les plages de sable ocre sont autant les protagonistes de ses toiles que les adolescents qui se baignent (*Verano*, 1904). Les reflets qui irisent le sable mouillé scintillent autant que les corps d'enfants nus et de jeunes baigneuses (*Niñas tomando el baño*, *Niños a la orilla del mar*).

Niños a orillas del mar («The Young Amphibians»), 1903



Philadelphia Museum of Modern Art, Purchased with the W. P. Wiltach Fund, 1904, W1904-1-55 (domaine public)

- 23 Le bleu de la mer, le large espace doré de la plage, permettent aux jeunes femmes d'y inscrire le mouvement de leur marche légère. Les traits des visages sont flous, voire dissimulés ou rapidement traités au point de sembler inachevés.

« *Mi mujer y mis hijos* », 1897



N° inv. 00455, Museo Sorolla, Martínez Campos, 37, 28010, Madrid (domaine public)

- 24 Dans *Bajamar, Elena en Biarritz* (1906) qu'apprécie le mieux le spectateur ? Non pas tant les traits à peine entrevus de l'adolescente que le reflet capricieux de sa robe blanche qui sur le sable mouillé devient jaune clair, que la lumière qui joue sur ses jambes nues, que le bleu délicat de la mer sur laquelle s'esquissent de brèves silhouettes suggérées par de rapides touches de couleur.

Bajamar. Elena en Biarritz, 1906.



Collection privée (domaine public)

Touches très libérées du contour, à la façon impressionniste, dans le joyeux fouillis de *Estudio de viña*, taches et couleurs à l'état pur dans *Efecto de noche* quasiment abstrait. Un Sorolla « atrapando impresiones », selon le mot de Francisco Javier Pérez Rojas, un des spécialistes de la peinture valencienne.

Efecto de noche en el Cabañal, 1904



Nº inv. 00682, Museo Sorolla, Martínez Campos, 37, 28010, Madrid (domaine public)

- 25 La lumière est un choix délibéré chez Sorolla, associé à John Sargent en tant que « peintre de la lumière » dans l'exposition de 2006-2007 qui eut lieu d'abord à Madrid puis à Paris. Il préfère sensiblement la clarté diurne à tout autre effet de luminosité, en un choix optimiste :

Plus il y a de lumière dans la peinture, plus il y a de vie, de vérité, de beauté¹⁹.

- 26 Lumière qu'il peut capter dans sa quasi-brutalité ou, au contraire, en tempérer l'éclat par des feuillages comme le faisaient les impressionnistes français (*Entre naranjos*), lumières sur la plage que ne filtre aucun nuage, comme celle qui environne les *Pescadoras valencianas* de 1915 ou les silhouettes féminines de *Paseo en la playa*, *Clotilde en la playa*. Sorolla avait consacré une autre de ses toiles aux poissonnières de Valence en 1903.

Pescadoras valencianas. 1915



Nº inv. 00682, Museo Sorolla, Martinez Campos, 37, 28010, Madrid (domaine public)

- 27 À Zarauz ou à Biarritz, sous les cieux de l'Atlantique, moins lumineux pourtant que ceux des plages de Valence, Sorolla ensoleille malgré tout la robe blanche d'*Elena* à Biarritz, celle de sa femme Clotilde ; il enveloppe de la douceur de fin du jour Maria, son autre fille, environnée de scintillements bleutés. Même en Castille où la lumière est plus dure, elle est une alliée pour la jeune femme du jardin de La Granja.

Maria en la Granja, 1907



San Diego Museum of Modern Art (domaine public)

- 28 Les tons jaunes et dorés de la ceinture, du chapeau et de l'ombrelle intensifient la joyeuse palette de cette toile.
- 29 Contrairement à ce qui se passe dans les romans de Blasco Ibáñez, autre illustre Valencien, ami de Sorolla, où la lumière peut devenir l'ennemie des paysans haineux et harassés des terres valenciennes (cf. *La barraca*, traduite sous le titre de *Terres maudites*), celle des pêcheurs confrontés à des tâches épuisantes (*Flor de Mayo*), contrairement à Miró chez qui elle fait contraste avec la cruauté et la misère des humains, chez Sorolla le retour de la pêche où les bœufs tirent les barques sur le sable se colore de grandes masses orangées qui atténuent la dureté de l'effort. Ce parti-pris lui a sans doute valu un jugement tranché de Louis Vauxcelles :
- Ne demandons pas à Sorolla de penser. On l'a défini comme « une main et un œil ».
Le cerveau a bien peu à voir dans cette prodigieuse production²⁰.
- 30 Aussi ne serons-nous pas surpris de l'usage presque immodéré qu'il fait du blanc. Blanc éclatant, le « blanc Sorolla », qui s'impose vers 1894 : celui des voiles que des femmes raccommodent gaiement (*Cosiendo la vela*, 1896), celui des barques, des voilures de ses marines, écume de la mer, mufle clair des bœufs qui organise harmonieusement le paysage maritime, dans *La vuelta de la pesca*, lumineux cheval blanc jaillissant de la mer et qu'un enfant nu tient par la bride, avec d'étranges reflets orange sur le ventre et les pattes de l'animal qui répondent aux couleurs du sable, des voiles et du chapeau du jeune garçon (*El baño del caballo*, 1909).

El baño del caballo, 1909



Nº inv. 00839, Museo Sorolla, Martínez Campos, 37, 28010, Madrid (non authentifié)

- 31 Et surtout, il y a le blanc, blanc des robes féminines. On peut observer que Sorolla et sa famille qui, même enrichis, appartiennent au milieu petit-bourgeois où le vêtement convenable se doit d'être gris, puce ou noir, sont aussi dans les quartiers pauvres d'Oleza que décrit Miro dans *Nuestro Padre San Daniel*, sont chez le peintre le plus souvent pimpantes : ses poissonnières de Valence, robustes et saines comme des Renoir, revêtent les mêmes couleurs claires que les riches estivantes. Nous sommes à mille lieues des harpies en haillons que décrit Blasco Ibáñez dans *Flor de mayo*. Ailleurs, une mère et son nourrisson sont immergés dans une mousse de draps blancs. Dans les portraits masculins, le sculpteur valencien Mariano Benlliure, au visage assez rude, bénéficie de cette même blancheur aux contours imprécis et c'est tout habillé de blanc que le respectable Antonio Garcia, beau-père du peintre, se détache sur un de ces fonds ocre et bleus, de sable et de mer, qu'affectionne Sorolla. De ce tableau, les critiques Garín et Tomás affirment « Le blanc de ses vêtements est le principal protagoniste de ce portrait »²¹.

Barcas en Pasajes, 1909

N° inv. 00659, Museo Sorolla, Martinez Campos, 37, 28010, Madrid (domaine public)

- 32 Que dire, pour les paysages stricto sensu ? D'abord, qu'ils sont nombreux, trop peut-être, car leur facture est parfois inégale. Sorolla ne semble pas choisir entre toutes les tentations qui s'offrent à lui : ainsi, à un an d'intervalle il offre un paysage de barques qui a bien les caractéristiques de l'impressionnisme : touches fractionnées à l'extrême, contours flous, reflets changeants de l'eau. L'année suivante, il compose à Grenade une toile à la touche hâtive, large, empâtée, aux couleurs plus brutalement juxtaposées où le dessin est quasiment absent.

Calle de Granada, 1910



Nº inv. 00856, Museo Sorolla, Martínez Campos, 37, 28010, Madrid (domaine public)

- 33 Il est plus heureux dans d'autres paysages, traités plus finement, dans ses paysages de la Sierra Nevada par exemple ; le spectateur peut tomber sous le charme de ses « albercas », bassins de l'Alhambra ou des palais de Séville où la couleur se délie du dessin, où un reflet délicat dans l'eau « double » en quelque sorte et nuance le blanc de l'arcade.

La alberca del Alcázar de Sevilla, 1910



Nº inv. 01212, Museo Sorolla, Martinez Campos, 37, 28010, Madrid

- 34 Souvent des blancs presque purs, jetés à grands coups de brosse dans *La siesta* ou légèrement teintés d'une ombre doucement colorée, blanc « contaminé » de rose ou d'orangé dans *El baño del caballo*, *Pescadoras valencianas* ou *La bata*, ce « blanc qui n'en est peut-être pas un » comme le dit ici Miró :

Un bateau surgit. Il est possible qu'il n'ait pas été blanc ; mais il brillait dans son incandescence, comme ciselé d'or et de blancheur²².

- 35 Retrouvons cette même incertitude dans son esquisse d'un hameau :

Le campanile couleur de chaux d'un ermitage brun se dresse, à chaque angle, un cyprès. De loin, sculpté dans la clarté, on dirait un hameau blanc alors qu'il ne l'est pas²³.

- 36 Ces blancs qui irradiant de clarté nous amènent à porter notre regard sur le paysage chez le romancier. Déjà très présent dans ses premiers romans (*Las cerezas del cementerio*) puis efficacement utilisé dans *Nuestro Padre San Daniel* avec la longue description des quartiers miséreux d'Oleza, et les moments d'apaisement qu'il permet, il envahit de plus en plus la prose avec *El libro de Sigüenza*, personnage central dont on a beaucoup dit qu'il était l'alter ego du romancier. Sigüenza, âme contemplative, n'aime rien tant que de capter depuis un train poussif des visions fugitives : des collines, un figuier, le soleil qui dore églises et couvents. Homme des terres de l'intérieur, il est sensible au « campos de Tarragona », illuminés de bleu, de blanc et d'or, à la huerta enveloppée de bleu et de fraîcheur²⁴. Dans les dernières estampes de *El humo dormido* et *Años y leguas*, le paysage devient presque une fin en soi. Qu'il contemple Peñíscola ou Vinaroz, alors petits ports charmants, aujourd'hui défigurés, il sait, comme Sorolla capter « la rubia claridad de la costa », « la blonde clarté de la côte » (*Estampas del agua*). Aussi a-t-il une prédilection pour les lumières du printemps (*Las cerezas del cementerio*)

où l'action, fort lente au demeurant des « amours imprécises » du protagoniste, se déroule en partie au tout début de juin), luminosité qui baigne les fêtes de Pâques, de l'Ascension, de la Fête-Dieu ou des saints Apôtres, en un calendrier qui va de mars à juin. Lumière captée par le regard mais aussi lumière symbolique : le mariage de Paulina et du sombre Don Alvaro (*Nuestro Padre San Daniel*) a lieu en novembre, le mois aussi où meurt son père délaissé par son impitoyable gendre. Le roman s'achève sur une note de tristesse et d'effroi à la Toussaint. Comme pour Amiel, le paysage est aussi un état d'âme chez Gabriel Miró²⁵.

- 37 Sa vision douce et désenchantée du monde des humains où une dévotion doloriste broie les sensibilités fragiles, se récrée, cependant, des vives couleurs de sa terre natale. Il rejoint parfaitement sur ce point Joaquín Sorolla : le bleu, l'ocre et le doré éclairent leur palette et on peut reprendre pour eux ce titre de Valery Larbaud, *Jaune bleu blanc*, recueil dans lequel, précisément, il consacre quelques lignes à la région d'Alicante. Ainsi, dans un village, par un clair dimanche d'été, Sigüenza est ébloui : « Les rues aveuglent de blancheur, de bleu et de soleil »²⁶ ; cette échappée belle à la campagne lui permet de contempler :

[...] la grandeur du paysage, doré et ombreux, paisible et bleu ; brunes métairies dans la fraîcheur des arbres, chemins blancs, champs d'un rouge foncé ; terres sèches et collines généreusement plantées d'amandiers et d'oliviers²⁷.

- 38 Dans les environs de Tarragone, il jouit au crépuscule, par une soirée de juin, d'un ciel « comme du miel chaud », où s'embrase une flamme bleue, et « l'or pâle et frais des genêts » tandis que l'air frémit « de la clarté de la Méditerranée », « nuestro mar » comme il le dit souvent.
- 39 Chez l'un comme l'autre la couleur se fragmente sans doute moins finement que chez les impressionnistes français – Sorolla n'a pas souvent leur minutie – mais elle demeure au centre même de leur perception du monde, dans un même goût de lumière, si prégnant, si intimement lié à une poétique que l'on a rapproché Miró du poète Jorge Guillén²⁸ tandis qu'un autre poète de la génération de 1927, Pedro Salinas, confirmait : « Gabriel Miró est à mes yeux le meilleur poète de la nature de notre siècle »²⁹. Tous deux ont pleinement adopté le credo d'Azorín : « El paisaje somos nosotros ; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos »³⁰.
- 40 Sorolla a conjugué avec bonheur les influences de Jules Bastien-Lepage, des « macchiolis » italiens, des premiers tâtonnements de la colla del azafrá et sans doute retenu les leçons de son aîné Ignacio Pinazo. Ses séjours et voyages à l'étranger l'ont familiarisé avec les impressionnistes français ou américains (Monet, Sargent). Cependant, ses très grands succès, notamment aux États-Unis, l'ont conduit à une certaine facilité un peu répétitive (on peut rappeler que l'on recense aujourd'hui près de 4 000 œuvres, sans compter les dessins, production prolifique qui correspond bien à la nouvelle demande de « consommation » des bourgeoisies occidentales). Par ailleurs, avec l'importante commande de paysages espagnols et des scènes de genre peints pour la Hispanic Society entre 1912 et 1919, on peut regretter qu'il ait un peu trop sacrifié à un certain pittoresque, donnant à voir la trop célèbre « España de pandereta », l'Espagne des castagnettes et des tambourins, une Espagne d'opérette, en somme. Miró en revanche demeura d'une exigence intransigeante. Le mot est pour lui une fin en soi, « la palabra suficiente »³¹, comme la touche de couleur pour les impressionnistes. L'écriture lui permet de suggérer par accumulation de substantifs et d'adjectifs les émotions et les sensations du goût, de l'odorat, de l'ouïe car c'est un écrivain qui,

comme Gide, sait goûter aux « nourritures terrestres ». Voyez cette image d'une joyeuse Fête-Dieu. Pour une fois, nous plaçons les textes côte à côte pour que le lecteur puisse entendre la musicalité des termes choisis par Miró :

La Fête-Dieu de cette année-là arriva dans la plénitude de Juin, comme un fruit tardif de l'arbre liturgique, toute parfumée de l'odeur des fruits véritables, cerises, pommes, abricots... La ville avec ses vélums, ses bannes, ses autels à l'ombre des tabernacles de feuillage pour la procession de l'Eucharistie, respirait d'un souffle acide, innocente et dévote ; mais aussi faubourienne avec un flot d'étrangers dans un fracas et un tapage de diligences, de tilburys, de charriots, de phaétons et de calèches ; cris des vendeuses d'amandes vertes, de basilic, de roses, de fromages blancs dans leurs terrines, de grenouilles embrochées sur des joncs, de gâteaux de froment et de friandises, humbles plagiat des douceurs monastiques.

Corpus vino aquel año en la plenitud de junio, como una fruta tardana del árbol litúrgico, olorosa de frutas de verdad, cerezas, pomos, albaricoques... La ciudad con sus cobertores, sus toldos, sus altares a la sombra de tabernáculos de follajes para la procesión eucarística daba una respiración agria, inocente y devota ; pero además arrabalera con la crecida de forasteros, con estruendo y bullanga de diligencias, tílburis, galeras, faetones y calesines ; gritos de vendedoras de almendras verdes, de alábegas y rosas, de peroles de quesillos, de lerchas de ranas desolladas, de pastas de candel y gollerías, plagios humildes de los dulces monásticos³².

- 41 On peut y remarquer les mots peu usités de *tardana*, au lieu de *tardía-poma*, *alábega* au lieu de *manzana* et d'*albahaca* (le basilic), le rythme sonore donné par *les esdrújulos* – le mot espagnol n'est-il pas plus expressif que le pédant *proparoxyton* ? – *litúrgico*, *tabernáculos*, *eucarística*, *tílburis*, *alábegas*, *monásticos* qui renforcent la musicalité de ce texte qui devrait être lu à voix haute, comme certains poèmes. Le tohu-bohu, l'agitation vivace, les sollicitations de la gourmandise, tout cela est vivement condensé en quelques lignes.
- 42 L'impressionnisme de Gabriel Miró est, dans le mot, aussi d'ordre musical. Il flâne en littérature, comme, en musique, Debussy avec qui il partage une poétique de l'instant. La musicalité est bien un trait de son écriture. Il y parvient par une extrême précision lexicale, recherchant le mot précieux ou désuet qui renvoie volontiers à un passé rêvé. Voici un « malsinar » (dénigrer) et un « ribaldo » (rufian), tout droit venus du roman picaresque, une « disantera », en habits du dimanche, qui évoque les paysannes de Lope. Miró savoure les sonorités proches de l'arabe qui rappellent au lecteur la longue présence des Morisques sur sa terre natale (jusqu'en 1611) : il choisit « *albañal* » plutôt que *canal* ; « *albahacas* », « *alazores* », et « *biznagas* » fleurissent sous sa plume (soit le basilic, le carthame et le jasmin) ; plutôt qu'un banal « *molino de aceite* », le moulin à huile, il préfère la « *almazara* » ; des mots du dialecte murcien colorent sa prose : le « *corrionero* », par exemple, qui est un bourrelier ; ici un gallicisme « *esclatar* », éclater, plus singulier que le simple « *estallar* ». Enfin, le « *zamboa* », la « *azufaifa* » (cédrat et jujube) et le « *poncil* », (terme murcien qui désigne une variété de citrons ; il s'agit des poncires que le cardinal de Retz acceptait si volontiers des mains d'Anne d'Autriche), offrent des fruits aux sonorités exotiques³³.
- 43 Comme on l'a dit de l'écriture de Valéry Larbaud, il s'agit d'une littérature qui tourne son regard vers elle-même dans une quête sans faille de la beauté. Cette aspiration à la beauté qui est aspiration au bonheur de vivre a adopté chez Miró et Sorolla certains canons de l'esthétique impressionniste dans une inflexion levantine qui en fait la singularité. Leur impressionnisme pictural, poétique, musical est tout éclairé de cette Méditerranée que Renoir avait voulu rejoindre pour y peindre aux dernières années de

sa vie. Miró, Sorolla, tous deux nous adressent une invitation au voyage qui pourrait se faire en souvenir et en compagnie de Valery Larbaud.

Las tres velas, 1903



Collection privée (domaine public)

Les traductions en français

- 44 La plus ancienne, celle d'une partie de *El Humo dormido*, par Valery Larbaud et Noémi Larthe, 1925 sous le titre de « La semaine sainte », Éditions du Sagittaire, 129 p.
Les Cerises du cimetière (1944), traduction de Raymond-Jean Vidal, Les Maîtres étrangers, 263 p.
L'Evêque lépreux (1994), traduction de Jean-Baptiste Grasset. Stock, 276 p.
Le Livre de mon ami, traduction de Michèle Plâa, éd. La Nerthe, 2013. 109 p.
Le Livre de Sigüenza (2014), traduction de Michèle Plâa, éd. La Nerthe.
- 45 Dans la mesure où les traductions sont difficilement accessibles ou inexistantes, c'est nous qui traduisons les textes cités. Nous respectons les majuscules voulues par Miró ou l'absence de ponctuation de certains titres de Valery Larbaud.

NOTES

1. Le lecteur avisé se souvient des innovations de Théophile Gautier avec *Symphonie en blanc* majeur, qui inspira à Rubén Darío la *Sinfonía en gris mayor*, dans *Prosas profanas*, œuvres pionnières de la synesthésie en littérature.
2. Sorolla enchantait de riches mécènes américains comme Archer Milton Huntington, qui lui commanda, non seulement, des portraits mais un grand cycle consacré aux régions de l'Espagne, qui décore aujourd'hui la « Hispanic Society » de New York. Une exposition à Madrid, en octobre-novembre 2014, a réuni les nombreux tableaux de Sorolla conservés aux États-Unis. Études et articles se sont alors multipliés. Un des plus sympathiques est « Sorolla au pays des riches » (*El Confidencial*, 27-VII-2013), rappelant qu'il fut un des rares étrangers à faire le portrait d'un Président des États-Unis, William Howard Taft en l'occurrence. Ses tableaux sont toujours cotés aux États-Unis : en 2008, « *Las tres velas* » a été acheté 2,93 millions d'euros.
3. Valéry Larbaud dédia, en 1920, *Beauté mon beau souci* à « *La ciudad de Alicante y mis amigos alicantinos ofrezco esta novela para mí llena de recuerdos de la "Terreta"* », Valéry Larbaud, Œuvres, Bibliothèque de la Pléiade, 1958 : 537. On peut consulter utilement Mathilde Pomes, « Valéry Larbaud et l'Espagne », *Hommage à Valéry Larbaud*, NRF, Gallimard, septembre 1957 : 527-532. Anne Poylo, *Valéry Larbaud et l'Espagne*, Lyon, 1985. Angela Sirvent, « Valéry Larbaud en Alicante. Alicante en Valéry Larbaud » dans *Espace et texte de la culture française*, Université d'Alicante, 2005 : 297-315. Également Valéry Larbaud, *Souvenir de Gabriel Miró*, *La Nouvelle Revue Française*, 1 mars 1957 : 574-575.
4. On peut en lire une description « dans une palette de jaune, blanc, bleu », dans *Douze villes ou paysages*, Valéry Larbaud, Œuvres, NRF, Pléiade, 1958 : 848-849. La description de Muchamiel par Miró est dans *El libro de Sigüenza*, Madrid, Biblioteca Nueva, s.d. : 91 et ss.
5. Selon Ramón Casellas, *La Vanguardia*, 22-IV-1896.
6. Il eût sans doute été surpris de se retrouver aux côtés de Sargent dans l'exposition de 2006-2007, qui les réunit à Madrid puis à Paris en tant que « peintres de la lumière ».
7. « De l'écriture artiste au style décadent », *Histoire de la langue française*, Paris, Éditions du CNRS, 1985. Première édition en 1969.
8. Pseudonyme de José Martínez Ruiz, né à Monóvar, province d'Alicante en 1873, mort à Madrid en 1967. C'est un des maîtres de la Génération de 1898.
9. Son roman, *Doña Inès*, par exemple, publié en 1915, se compose de 52 chapitres de deux pages à peine.
10. Cf. Francisco UMBRAL, « Azorín, Miró, Sorolla », *Mediterráneo* II, 03-07-2002. Dans un article de *La Gaceta literaria* du 11 juin 1931, Giménez Caballero voyait en Miró 256% d'Azorín, 124% de Sorolla et, étrangement 25% de judaïsme.
11. Voir tout simplement la table des matières de *El humo dormido*.
12. « Tocan a muerto! El claror que pasa por el postigo todavía tiene la palidez fresca de la madrugada.
Pero tocan a muerto.
Y Sigüenza brinca de la cama.
Es viernes; y el lunes, en un atajo, encontró al barbero del lugar que iba de masía en masía, y Sigüenza le dijo:
- Aquí no hay entierros!
- Aquí, sí señor que hay; cinco o seis por año, de los viejos que se van muriendo poco a poco. Años y leguas, Tocan a muerto ». Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.
13. « Jerusalén es oleaje y hoguera de sayales, de pieles, de gritos. Frutas en cuévanos, frutas en tamaras que evocan todo el árbol; cestos de peces, manojos de aves, urnas de bálsamos y resinas,

ánforas de vinos, de aceite y de miel; temblor de blancura de recentales...Aromas, estiércol, razas y sol. Entre las almenas y torres pasan y vuelven las palomas dejando una sensación de pureza y frescura en el azul seco, calcinado, de cielo de ciudad en calma, sudada, clamorosa ». *Semana santa*, « Miércoles santo », El humo dormido.

14. « Miró a veces recorta aún más que Azorín la estructura sintáctica; reduce las sílabas de los grupos fónicos; en algunos párrafos suprime incluso las formas verbales ». Aportación estética de Gabriel Miró. Biblioteca virtual Miguel de Cervantés.

15. « Más pequeña Oleza, recortándose toda en las ascuas del poniente. Racimos de campanarios, de cúpulas, de espadañas...en medio de lienzos verdes, de barbechos tostados, de hazas encarnadas, de cuadros de sembraduras. Palmera. Olivar. Todo giraba y retrocedía bajo la comba del azul descolorido. Cipreses y cruces entre paredones. El Segral solitario. Lo último de Oleza; la torre de Nuestro Padre; el cerro de San Ginés ». El obispo leproso, op. cit. : 253.

16. Nuestro padre San Daniel, op. cit. : 74.

17. Ce dénouement dans une église sombre a bien des points communs avec celui de La Regenta de Clarín. Ana Ozores, belle, délicate et sensible y est aussi terrifiée par les forces hostiles et perverses de la piété à Vetusta que l'est Paulina devant la statue sans miséricorde de saint Daniel et par la maléfique présence de sa belle-sœur, Elvira. Dans les deux romans plane l'ombre d'ecclésiastiques malveillants, Don Fermín dans La Regenta, le Père Bellod dans le roman de Miró.

18. « Une odeur de soleil », Libro de Sigüenza, op.cit. : 55.

19. « Plus il y a de lumière dans la peinture, plus il y a de vie, de vérité, de beauté ». Phrase souvent citée que l'on peut lire dans Sorolla en el país de los ricos, El Confidencial, 27-7-2013.

20. « No le pidamos a Sorolla que piense. Se le ha definido « una mano y un ojo ». El cerebro no tiene apenas lugar en esta prodigiosa producción. Cité par Francisco Armillo Alegre, « Joaquín Sorolla y Bastida, el pintor de la luz », *Agoraben*, février 2013.

21. Felipe Garin et Facundo Tomás, « Es el blanco del traje el verdadero protagonista del cuadro », Joaquín Sorolla (1863-1923), Madrid, TF editores 2006 : 331. Certains critiques affirment que Sorolla manquait de pénétration dans ses portraits. Il est vrai qu'il use et abuse du vêtement coloré, blanc, vaporeux, de l'ombrelle et de la capeline. Volonté de superficialité enjouée autant qu'urgence des commandes car il peut se révéler excellent portraitiste. Voir le portrait d'Aureliano Beruete. Cette volonté un peu artificieuse de bonheur fait penser à la peinture joyeuse d'Henri Lebasque (1865-1937), postimpressionniste, grand amateur lui aussi des lumières de la Méditerranée.

22. « Un bateau surgit. Il est possible qu'il ne fût pas blanc ; mais il brillait dans son incandescence, comme ciselé d'or et de blancheur », dans El angel, el molino, el caracol del faro, Biblioteca virtual Miguel de Cervantés, 2012.

23. « Sube la espadaña de cal de una ermita morena que en cada cantón tiene un ciprés. De lejos, todo cincelado en claridad. Parece una aldea blanca, no siéndolo ». « La aldea », El ángel, el molino, op. cit.

24. Pour l'ensemble de la description, voir « Campos de Tarragona », El Libro de Sigüenza, op. cit. : 179.

25. La célèbre phrase d'Amiel se trouve dans Fragments d'un journal intime au 10 février 1846.

26. « Ciegan las calles de blancura, de azul y de sol », Libro de Sigüenza, op. cit. : 103.

27. « La grandeza del paisaje, dorado y umbroso, quieto y azul; casales morenos entre frescura de arboleda ; caminos blancos; hazas rojizas; los almendros y olivos poblando generosamente el secano y las laderas », Libro de Sigüenza, op. cit. : 105.

28. Voir Marta ALTISENT, « Miró, Salinas y Guillén. Tres poéticas de la claridad », Homenaje al Profesor Antonio Vilanova, PPU II, 1989, Barcelona (17-40).

29. « Gabriel Miró es para mí el mejor poeta de la naturaleza que ha vivido en nuestro siglo ». Literatura española del siglo XX, Alianza editorial, Madrid (42).

30. Azpron, El paisaje de España visto por los españoles, publié en 1917.

31. Jorge Guillen « Lenguaje suficiente : Gabriel Miró », *Lenguaje y poesía*, Alianza editorial, Madrid.

32. « El obispo leproso », op. cit. : 148.

33. Tous ces exemples sont empruntés à *Nuestro Padre San Daniel*. Dans l'édition de 1981 un lexique a été opportunément ajouté. Jorge Guillén lui-même admettait que la langue de Miró était parfois d'un accès difficile, même pour un lecteur averti. Pour les *poncirs* : « Elle affecta de ne donner qu'à Madame la Princesse la mère, à Monsieur le Prince et à moi des poncirs d'Espagne que l'on lui avait apportés », *Mémoires du Cardinal de Retz*, seconde partie, éd. de la Pléiade, 1956 : 111.

RÉSUMÉS

Notre propos est de mettre en regard et en écho l'œuvre en prose de Gabriel Miró (1879-1930) et l'œuvre picturale de Joaquín Sorolla (1863-1923), tous deux fils du Levant espagnol qui atteignent la maturité de leur art entre 1905-1910 et produisent jusqu'au tout début des années 20. Souvenirs égrenés, estampes fugitives, brefs romans pour Miró (*Nuestro Padre San Daniel*, *El obispo leproso*, *Eel libro de Sigüenza*), près de 4 000 œuvres pour Sorolla, devenu internationalement connu et peintre d'une bourgeoisie insouciant. Tous deux ont le même goût du paysage, de la palette vive et fragmentée, de la couleur éclatante. Ils peuvent se reconnaître dans ce bref texte de Valéry Larbaud, le premier à avoir traduit Gabriel Miró, « Jaune bleu blanc ». Leur art s'imprègne aussi de celui d'un Debussy ou d'un Déodat de Séverac (nous avons analysé la structure musicale d'un des romans de Miró). Nous proposons quelques repères chronologiques, soulignons leur commune appartenance à la Méditerranée, illustrons largement l'œuvre de Sorolla – ses aimables portraits de jeunes femmes et d'enfants à la plage -. Une large place est faite aux mouvements dont ils s'inspirent : *macchiaioli* italiens, « *collà del azafrà* » catalane, pour la peinture, écriture pointilliste d'Azorín, l'autre grand maître de la littérature levantine, fragmentée à souhait. Plusieurs exemples illustrent l'impressionnisme de l'œuvre de Miró, cet « *olor a sol* », cette odeur de soleil qui imprègne ses textes comme elle envahit la palette de Sorolla. Visages à peine esquissés, silhouettes en mouvement, robes claires, femmes jeunes et robustes : l'image d'une bourgeoisie heureuse qui efface la pauvreté, la misère, les tensions sociales qui l'avaient intéressé au début de sa carrière. Chez Miró, les rues aveuglent de blancheur, le paysage vit d'une « couleur de miel chaud » ; « doré et ombreux » il console d'une réalité amère que ne se dissimule pas le romancier, le « meilleur poète de la nature de notre siècle », selon Jorge Guillén. Sa recherche du mot désuet, antique, régional donne à ses pages une saveur particulière. Tous deux ont partagé une même aspiration à la beauté avec une fortune diverse : succès international pour Sorolla, avec une brillante carrière aux États-Unis, demi-échecs pour Miró, mélancoliquement intransigeant dans une quête sans faille. Tous deux convient à un voyage en ces terres du Levant qu'avait aimé Valéry Larbaud, si finement lié à Miró.

The aim of this article is to establish a parallel between the writing of Gabriel Miró (1879-1930) and the painting of Joaquín Sorolla (1863-1923), both from the Spanish Levante, both at the pinnacle of their art between 1905 and 1910, both productive until the end of the nineteen twenties : fragmentary memoirs, fleeting sketches and novellas for Miró (*Nuestro Padre San Daniel*, *El obispo leproso*, *Eel libro de Sigüenza*), and nearly 4,000 canvasses for Sorolla, who unlike Miró, achieved worldwide fame as the portraitist of the leisured bourgeoisie. Both had the same

affection for landscapes, for a lively fragmented palette, for vibrant colour. The essence of this art is captured in the brief homage written by Valery Larbaud, Miró's first translator. Their art is also impregnated with the music of Debussy and Décode de Séverac. These correspondences focus on the porosity between the different mediums in an intriguing way. A number of chronological landmarks underline their common bond with the Mediterranean, illustrated mainly by the charm of Sorolla's portraits of women and children by the seaside. Several passages are devoted to the various influences on Sorolla's technique and vision : the Macchiaioli group in Italy, the Catalan « collà del azafrà » and the poetic prose of that other native of Valencia, the pointillist Azorín. Several extracts illustrate the impressionism of Miro and the « olor a sol » (fragrance of the sun) that lights up his prose in the same way as it enhances the paintings of Sorolla. Rapid sketches of faces, silhouettes in movement, pastel dresses, wholesome young women, an image of a carefree bourgeoisie which turns its back on the poverty, misery and social tensions that had captured his youthful attention. In Miró's prose, the blinding light of the white streets, the countryside bathed in warm honey (golden and shaded) acts as a palliative for the fundamental pessimism of the vision of the writer who, in George Guillén's view, is « the greatest nature poet of the century », with a taste for archaisms and regional expressions that add a particular flavour to his writing. Although their fortunes varied – Sorolla's brilliant commercial success in the States contrasts with Miró's melancholy intransigence and partial failure –, both share the same aesthetic aspirations, both celebrate the Spanish Levante, which the perspicacious Valery Larbaud rightly holds is epitomized by Miró's art.

INDEX

Mots-clés : Joaquín Sorolla, Gabriel Miró, impressionnisme pictural, musical et littéraire en Europe, Macchiaioli, collà del azafrà, le Levant espagnol, école de la lumière, Valery Larbaud, « découvreur », écriture et peinture de la fragmentation

Keywords : Joaquín Sorolla, Gabriel Miró Joaquín Sorolla, impressionist painting, music and literature in Europe, the Macchiaioli school of painting, collà del azafrà, the Spanish Levante, Valery Larbaud as impressario, pointillisme in painting and writing

AUTEUR

MARIE-STÉPHANE BOURJAC

Présidente d'honneur de l'Association Modèles linguistiques

Professeur de littérature espagnole

marie-stephane.bourjac@wanadoo.fr